

Antoni M. Thomas

En la celebrada adaptació cinematogràfica de la famosa novel·la d'Umberto Eco, *El nom de la Rosa* (1986), de Jean Jacques Annaud, el personatge secundari de la jove bruixa, interpretat per la xilena Valentina Vargas, és salvat de la mort a la foguera. A diferència del que passa a l'obra literària, aquí la bruixa no mor cremada, i així el fugaç amor del novici Adso de Melk (Christian Slater) no es converteix tràgicament en fum, sinó que es conforma en convertir-se en nostàlgic record, un més dels que evocarà el personatge, mentre va reconstruint la seva vida i descabdella el misteri dels assassinats a l'abadia benedictina del nord d'Itàlia. La bruixa, tendre i bellíssim personatge cinematogràfic però d'origen literari, és finalment salvada pels guionistes adaptadors de la novel·la, commoguts, tal vegada, per la duresa i injustícia del destí que imaginà Eco per tan malaurada jove. Andrew Birkin, Gerard Brach, Howard Franklin i Alain Godard, els quatre guionistes, suportaren, tal vegada amb estoïcisme, l'enrabiada del novel·lista. Eco, s'ho va agafar molt malament i això de no cremar l'atractiva bruixa li va semblar una profunda tergiversació i, en conseqüència, criticà la gosadia del director, alhora que desqualificà radicalment el conjunt de l'adaptació que s'havia fet de la seva obra literària, una de les novel·les que més ha fet predictable el seu pas al cinema.

Però ara i aquí importa poc decantar-se per uns o per l'altre i decidir si els guionistes tenien tota la raó i tot el dret d'apiadar-se de la bella bruixa (evidentment, ho feren per raons comercials: es tractava de compondre un final que, si no podia ser feliç, fos, al menys, poc depriment), o si la raó estava de la part del creador original de la criatura. La contradicció no gens fútil és du aquí per a subratllar que mentre el pas de la novel·la al cinema permet i suporta, amb justificació o sense ella, canvis més o menys radicals que poden arribar a afectar el mateix relat, això difícilment pot passar en tractar-se d'adaptar el teatre al cinema, és a dir, la peça teatral al film. Valgui aquest altre exemple: per interessant que ens pot resultar el personatge de Brutus, en el *Juli Cèsar* de Mac-

Campanadas a medianoche.



kiewicz, és impensable que el guionista o el mateix director, commogut pel patiment del personatge i per les raons que exposa en contra de la tirania, pugui decidir salvar-lo de la revenja subsegüent a l'assassinat del Cèsar. Podrà dir-se que

en aquest cas l'obra teatral i en conseqüència l'obra cinematogràfica, relata un fet històric, mentre que el cas de la bruixa d'Eco, és un personatge de ficció.

Però la comparança es duu aquí per a mostrar que l'obra teatral en traslla-

La contradicció no gens fútil és du aquí per a subratllar que mentre el pas de la novel·la al cinema permet i suporta, amb justificació o sense ella, canvis més o menys radicals que poden arribar a afectar el mateix relat, això difícilment pot passar en tractar-se d'adaptar el teatre al cinema, és a dir, la peça teatral al film

dar-se al cinema es resisteix a admetre modificacions substancials al gust del guionista, del director, o més freqüentment, del productor. No es pot concebre una versió cinematogràfica que salvi del suïcidi el personatge secundari d'Ofèlia, posem per cas, o que pugui alterar tan sols un o alguns de la resta d'elements secundaris que intervenen en l'acció dramàtica teatralitzada. L'adaptació de la peça teatral permet, en canvi, tot tipus d'alteracions dirigides a situar l'acció en un temps o un ambient

distint de l'imaginat o volgut pel dramaturg, i sempre i quan no modifiquin o tergiversin la totalitat. Si les obres de Shakespeare són les que semblen convidar a més i més variades adaptacions de temps i de lloc, són totes les obres teatrals susceptibles de passar a la pantalla les que es resisteixen, sense distincions d'autors, al fet que s'alteri el destí o la caracterització bàsica dels respectius personatges.

Per tant, les adaptacions cinematogràfiques de peces dramàtiques, al-

menys aquelles que vénen signades per directors sensibles al fet teatral, poden dividir-se entre les que es limiten a filmar l'obra teatral sense amagar els seus orígens, i aquelles altres que la consideren un guió cinematogràfic amb múltiples possibilitats i suggeriments per adaptar-lo a l'ull de la càmera i, en definitiva, al llenguatge cinematogràfic. Shakespeare, per exemple, del qual en parlava en un anterior article, permet una i altra línia de creació. Seria el cas, en la primera, de les

Capra, Lubitch, Wilder, Sturges, Hitchcock, Zefirelli, Frears, Brannagh, i tants d'altres, han sabut superar els condicionaments teatrals que no escènics de les obres que han traslladat a la pantalla, creant el moviment de la càmera, trencant amb el punt de vista únic de l'espectador, omplint els espais i usant del primer pla per a expressar les emocions contingudes en la paraula

versions filmades per Lawrence Olivier. I seria el cas també, en la segona, de qualsevol de les celebrades versions d'Orson Welles. Perquè les obres de Shakespeare, amb una estructura basada en la successió d'ambients que supera la tradicional divisió d'actes, i amb la concepció dels diàlegs que no només posen en evidència estat d'ànims o expliquen situacions, sinó que transformen l'acció dramàtica, són, tal vegada, els primers guions que mai no s'han escrit.

Però, al marge de l'excepcional valor de Shakespeare, tota obra teatral quan està ben construïda es pot veure com a un guió cinematogràfic, i per tant guió tancat en allò que és la construcció del relat, d'aquí la facilitat i la freqüència amb que el cinema beu de les fonts teatrals, perquè una part del treball previ, trobar la història, construir els personatges, expressar la dramatització de comèdia, drama, tragèdia, etc., es troba ja elaborat.

Vegem el cas Valle-Inclán, per a citar un cas excepcional. Un genial dramaturg que durant molt de temps va ser ignorat per a l'escena teatral amb l'argument que les seves peces dramàtiques eren només literàries, impossibles de muntar sobre un escenari. I si és cert que l'argumentació amagava una censura pura i dura per part del règim franquista (primer el Teatre Universitari i després el director teatral José Tamayo, trenquen en part la vergonyosa prohibició, allà pels anys seixanta, amb posades en escena de desigual fortuna), ja en democràcia, no només l'escena teatral, sinó sobretot la versió fílmica que en va fer José Luís García Sánchez de *Divinas palabras* (1987) han deixat palesa d'una vegada per totes la flexibilitat de la seva dramaturgia per a ser traslladada tant a l'escenari com a la pantalla.

Però no cal anar als clàssics moderns. ¿Qui diria avui que *La mort i la donzella*, l'excel·lent obra cinematogràfica de Roman Polanski no segueix fil per randa, gairebé escena per escena, l'obra teatral d'Ariel Dorfman? Es tracta d'una obra cent per cent cinematogràfica, d'una excepcional densitat dramàtica, i tanmateix, l'adaptació, pel que fa al nucli del relat dramàtic, tot just suposa variacions del "guió" teatral. Polanski es limita a construir algunes el·lipsis: si en la peça teatral el temps de l'acció transcorre al llarg d'un dia i mig, en l'obra de Polanski, és només d'unes hores. El director cinematogràfic, per tant, va saber comprimir el temps de l'acció per tal d'incrementar el dramatisme original. També va saber aprofitar les referències implícites en els diàlegs i en les acotacions de l'autor teatral, per a ampliar els escenaris de l'acció amb l'ús d'exterior, la carretera i els penya-segats pròxims a la casa on es desenvolupa el drama escènic.



El mateix passa amb la comèdia. Són múltiples els films de Hollywood que d'una manera o l'altra, amb millor o pitjor enginy, deuen el seu argument, la seva estructura dramàtica, i els seus personatges caracteritzats, a una peça teatral. En alguns casos, aquest origen ni tan sols es disfressa, sinó que s'utilitza a benefici de l'espectacle: així passa amb les comèdies filmades dels Marx Brothers, que en absolut amaguen la fusteria teatral ni tracten de simular la convenció escènica en què es basen. O, per no anar tan lluny, *El sopar dels idiotes*, (1997) de Francis Veber, guionista i autor també de la peça teatral, renuncia als exteriors per a centrar-se en l'únic interior que preveu l'obra, limitant fins i tot els moviments de càmera i usant del primer pla només per a reforçar la comicitat dels personatges.

Si entenem que el guió cinematogràfic no és la base literària d'una pel·lícula, sinó una proposta de posada en imatges, convindrem també que el text teatral no és altra cosa que una proposta de posada en escena.

Capra, Lubitch, Wilder, Sturges, Hitchcock, Zefirelli, Frears, Brannagh, i tants d'altres, han sabut superar els condicionaments teatrals que no escènics de les obres que han traslladat a la pantalla, creant el moviment de la càmera, trencant amb el punt de vista únic de l'espectador, omplint els espais i usant del primer pla per a expressar les emocions contingudes en la paraula. Han compartit amb noves expressions un territori comú.

La mort i la donzella.

